



Saggi

Franco Buffoni: Dove sta la linea del cielo?

Franco Buffoni: «Una quieta disperazione»

Giuliano Ladolfi

1. *Dopo il Novecento*

Fin dai primi numeri «Atelier» ha proclamato la fine del Novecento poetico, concetto da intendersi sia come sperimentalismo fine a se stesso sia come manierismo sia come distacco dalla realtà. La lingua poetica è uno strumento, raffinato e rafficabile fin che si vuole, ma sempre e solo strumento, come pure tutti gli altri strumenti ricavati dalla retorica. Similmente si è argomentato come lo Strutturalismo, la bibbia critica di quegli anni, doveva essere superato perché incapace di esprimere giudizi di valore e collocato unicamente in una dimensione filologica.

Oggi la battaglia della rivista si è spostata su un altro fronte: la spettacolarizzazione della poesia. Nessuno – ripeto – si colloca contro queste forme di circolazione, a condizione che vengano supportate da adeguate valutazioni critiche. Non può essere assunto come paradigma né il numero di vendite né la pubblicazione in grandi case editrici né in calcolo di *like*; la poesia, come tantissimi altri aspetti sociali e civili, è stata sottomessa alla legge del mercato e dello slogan, dell'emozione momentanea e della superficialità.

«Atelier» non si limita a denunciare in tutte le sedi questo andazzo, che finisce per svilire la poesia stessa, la quale forse mai come oggi dagli albori della civiltà è stata deprezzata, ma intende continuare il dibattito su opere che si staccano da un “sottobosco” ormai invasivo in ogni sede: dalla scuola all'università, dai *mass media* alle manifestazioni, dalle pubblicazioni nelle grandi case editrici a *internet*.

2. *La linea del cielo*

Nella raccolta di saggi dedicata ai poeti contemporanei, dal titolo *La società globalizzata*, quinto tomo del lavoro *La poesia del Novecento: dalla fuga alla ricerca della realtà* (2015), ho posto come elemento caratteristico della poesia di Franco Buffoni l'espressione *La parola sinallagmatica*, presa a prestito dal linguaggio giuridico tramite un termine di derivazione greca (συναλλάσσω, nel significato attivo di “mettere in rapporto”, “conciliare”, mentre al medio e al passivo il verbo assume l'accezione di “far pace”, “allearsi”, “avere rapporti” tra coniugi) che costituisce l'elemento costitutivo implicito di un contratto a obbligazioni corrispettive: ogni parte si impegna a eseguire una prestazione (di dare o di fare) in favore delle altre parti contraenti. La tensione sinallagmatica è rintracciabile nella produzione dello scrittore non solo nello stile, ma anche nel sistema percettivo del reale: «La sua poe-





sia [...] appare costruita su più livelli, sotto ognuno dei quali vi sono più cose leggibili, occorre allora spostare i veli e penetrare in profondità per cogliere tutto il senso di un dire edificato ora su ombre, su immagini lasciate intravedere e subito tolte, ora su squarci quasi sovraesposti di realtà, dove le metafore si rincorrono fittamente e nello stesso tempo sono contenute, e dove Buffoni sembra un fotografo specializzato nell'effetto flow» (Giorgio Musitelli).

La lettura dell'ultima raccolta *La linea del cielo* (Milano, Garzanti, 2018) mi ha spinto a rivedere una simile ipotesi interpretativa e non perché abbia cambiato parere sulla precedente produzione, ma perché vi si possono trovare elementi di novità o, meglio, di sviluppo, testimonianza di una ricerca inesausta e di un continuo ripensamento sul "fare poesia".

Al di là di ogni ipotetica ascendenza o appartenenza alla "linea lombarda", il poeta focalizza lo sguardo su un elemento, lasciando al lettore il compito di superarne la demarcazione per intuire il resto. Sembra quasi di trovarsi in presenza di un vero e proprio *symbolon*, il quale nella sua parte monca rievoca il completamento.

Da questo procedimento nella prima sezione *Sezione e tricicli* nascono stupende descrizioni: i paesaggi (la «brughiera di Somma Lombardo»; «Gerani posti in vaso di confine / Per ballatoi recisi da ringhiere», *Zitelle e tricicli*, p. 11), gli odori di cantina, *Ul Sass de Preja Buia* (p. 13) che «richiama insieme il movimento e l'immobilità», il suono del dialetto (*Per Petrarca Ticino era Tisin*, p. 25), il tifo del calcio («Ma c'era Franco Baresi / con la maglia fuori»), *Con la maglia fuori*, p. 26), le conseguenze dei cambiamenti climatici («La fattoria isolata non esisteva più», *Vita*, p. 34).

Attraverso "questi segni" Buffoni ritrae il paese, quella comunità che nei secoli ha lasciato tracce del proprio modo di vivere attraverso la configurazione degli edifici, di contemplare il paesaggio, di cogliere particolari atmosfere, di parlare, di comunicare, di relazionarsi, di costruire un'eredità di tradizioni, di modi di pensare, di pronunciare, di giudicare, di muoversi, di ritrovarsi, di concordare e di discordare, un mondo insomma che possiede un'identità profondamente scolpita nella mente e negli affetti di chi vi è nato e cresciuto, che porterà con sé per tutta la vita dovunque vada, che trasmetterà ai propri figli e che verrà assorbito in parte anche da chi vi si inserisce a età inoltrata. E il cimitero è l'emblema più significativo di questa continuità storica e culturale formatasi nei secoli attraverso la sedimentazione di vicende singole e familiari («Al centro dell'aula camposanto / L'abbandonato da moglie e figli Marco», *Colombari*, p. 30), che risalgono addirittura alla preistoria, (*All'antenato che incise il piedino di Dorbiè*, p. 31). Segni della stratificazione delle diverse civiltà che concorsero a generare la contemporaneità sono disseminati in tutta la prima parte: le «incisioni / Rupestri del Ticino» (*Vipere lilla*, p. 67), le vicende dei Celti, dei Romani («Giunone, cosa borbotti?», *ibidem*), dei Longobardi... Del resto, questo susseguirsi di popoli non hanno inciso soltanto sul paesaggio, ma in profondità sulla «mitologia / Lombarda subalpina di segni litici su roccia, / Rozza scortese ossuta» (*ibidem*), capaci di delineare la «linea del cielo» (*Tra due città*, p. 71)





È importante, quindi, tramandare attraverso la poesia le vicende della gente comune, come l'incidente stradale in cui persero la vita Guido, il tornitore, e Silvano, il pasticcere: «La foto sulla “Prealpina” / Mostra due mani di vaniglia / Ancora avvinte alla tuta / Sbiadita su un fianco» (*Silvano il pasticcere*, p. 23), oppure quella di una signora «soffocata / da nastro adesivo e cellophane» (*Spese di commissione*, p. 36): povere vite rimaste nel ricordo dei familiari e degli amici. Manzonianamente la poesia si china su questi “umili”, per lasciarne traccia ai posteri come emblema di una condizione umana, universalmente segnata da un tragico destino.

Questa parte della pubblicazione è radicata in una precisa zona, quella natale del poeta, che, come insegna Giacomo Leopardi, presenta caratteristiche fisiche e geografiche peculiari: le Alpi sullo sfondo, i corsi d'acqua, la vegetazione, le costruzioni abitative («Gerani in vasi ai posti di confine», *Un tocco sulla nuca*, p. 14), le tradizioni («il muschio vero del presepio», *Quell'odore di cantina*, p. 12), le ricorrenze religiose comunitarie, una sorta di storia collettiva sulla quale si innesta prepotente sempre una vicenda privata.

Il rapporto di Buffoni con la materia poetica è vario: alla *pietas* si unisce una sottile ironia, cui non è estranea l'influenza dell'ultimo Montale (cfr. *Il fienile*, p. 66) come quando in *Pentasillabici* si accosta il suono della toponomastica alla vita reale o come quando si rievocano i versi di Simonide di Ceo, composti per i caduti a Maratona, in un contesto totalmente diverso: «Ricorda, o passeggiere, / Qui qualcuno un tempo possedette una Porsche» (non sfugga la variante leopardiana “passeggiere”) o come nel proverbio dialettale «*quand qu'el cul / Al se frusta, l'anima la se lustra*» applicato a Ida Bluettes. A completare il quadro si innesta anche il ritratto della gatta «dal pelo nobile» della nipotina Giulia o delle tartarughine del nipote Paolo.

Se la contemporaneità inevitabilmente espone anche le piccole comunità sia alla diaspora dei suoi membri sia alla contaminazione con una “globalizzazione” che spesso recide il legame con la tradizione, il poeta non cade nel rischio di nostalgie per un passato mitico; egli fissa sulla carta i bagliori di una civiltà ormai destinata all'estinzione. Certamente anche precedentemente ci furono momenti di grandi sconvolgimenti, ma forse mai come in questi ultimi decenni i piccoli centri hanno subito un vero e proprio processo di disgregazione. Basta pensare alla vicenda del dialetto che, usato nelle relazioni quotidiane da tredici secoli, entro una ventina d'anni è destinato a sparire completamente.

La seconda sezione della prima parte reca un titolo petrarchesco-dannunziano, *Il trionfo della morte*. La scelta induce a riflettere sui motivi per cui un poeta così diverso dai modelli abbia inserito un'allusione così chiara alla retorica del “vate”. Qui egli direttamente entra in prima persona:

Come un cicisbeo invecchiato
Al tramonto dei secoli dei lumi
Mi aggiro nell'ex spazio vicino all'autostrada
Delle Sorelle Ramonda
(*Come un cicisbeo invecchiato*, p. 43)





Il passare degli anni comporta anche una revisione del rapporto con se stesso e con gli altri: «Il capolavoro è proprio / Diventare vecchi e non adulti» (*Giornale deca croissant*, p. 47); si tenta una sorta di esorcizzazione del tempo che passa, del fisico meno in forma («Mi brucia la trachea. Non era così / Fino a vent'anni fa», *Giacenze*, p. 48), del flusso di ricordi («E poi le cioccolate con panna e le marlboro», *ibidem*) insieme alla consapevolezza del mondo cambiato («computer e aidiessa», *Stava male*, p. 49), divorato dai mutamenti della vita («gli sgomberi delle credenze, / Le posate dei nonni», *La catenina d'oro*, p. 53), condizione sofferta con una rara punta di malinconia («Quando davvero non ne avrò più voglia / L'ultima volta sarà già passata», *Dall'odore che hanno le reti da pesca*, p. 50).

Contribuisce ad approfondire l'atmosfera la rievocazione della formazione religiosa che si stempera in interrogativi senza risposta, provocati dalla visita a una zia carmelitana, talvolta aperti alla speranza, come quando si rievoca l'incontro con un amico affetto da cancro, cui è subentrato «un cambio di indirizzo» (*Una voltura*, p. 51). Di fronte alla morte anche le preoccupazioni consuete perdono ogni senso ed entrano nella sfera dell'assurdo, magari giocando «al massacro / Con i ricordi» (*Come l'erba che ricresce*, p. 52), forse perché soltanto questa tragica realtà, pur nella sua assurdità, riesce ad attribuire un senso all'esistenza (A che varrebbe vivere in un mondo / Senza provvidenza e senza dèi?), *In morte di Alessandro*, p. 55).

Nelle sezioni seguenti lo sguardo del poeta si allarga: troviamo la *Maratonina dell'ultimo dell'anno* (p. 72), organizzata a Roma, dove trionfa Narciso, «Moltiplicato per mille narcisismi» (*ibidem*), dove vive Christine Koschel spettatrice di un orrendo fatto di guerra (*L'autobus dei bambini morti*, p. 73). Diverse composizioni sono ispirate da fatti di cronaca nera: il bimbo gettato dal padre nel Tevere, la vita oscura del giovane Vanni, il barbone, l'incontro in treno con un «ragazzo del Kentucky», trasmissioni televisive in un susseguirsi di associazioni emotive e letterarie.

La sezione *Le sollecitazioni del fisioterapista* presenta, come suggerisce il titolo, testi di contenuto diverso sotto forma di appunti: le immagini suscitate dagli erbari cinquecenteschi, un episodio scolastico, «la vista nebbia-maro / dall'abbazia a un battistero del Mille» (*Un battistero del Mille*, p. 89), la descrizione di una levata mattutina, il computo dei giorni di vita dell'autore, la relazione a un convegno a Napoli che precede una riflessione sull'urbanistica e sulla storia della città, «nata e rinata su fondamenta mobili» (*Profezia*, p. 93), testo in cui l'azione devastatrice del tempo non riesce a consumarne l'identità. Il contrasto tra la magnificenza di Pompei e il campo dei profughi curdi e siriani si trasforma in *specimen* di una realtà che mantiene e annienta quello che resta della vita umana.

Il tema della vecchiaia compare in molti “frammenti” o, meglio, in molte “tessere”, a volte in modo soltanto accennato, a volte in modo continuativo, come nella sezione *Un piccolo Arpagone*. In *Avvertimenti* (p. 108) si elencano i pericoli delle possibili malattie che trovano in *Sono una vecchia iena* (p. 109) una rappresentazione della condizione in cui vive l'io lirico: «Sono una vecchia iena / che stancamente esce dalla tana / A procurarsi un cibo che non le va più». Il senso di sfinimento deriva dall'impossibilità di godere dei pre-





cedenti piaceri della vita: il cibo, la vista, le consuete relazioni di amicizia. Durante la visita a *Un medico romano* (p. 110) la differenza di età ricorda ancora una volta il fluire del tempo, cui la consapevolezza di una *Vitalità* (p. 111) conservata non riesce a recare conforto.

La seconda parte della raccolta presenta evidenti mutamenti strutturali: il rapporto delle singole composizioni con la tematica di ogni sezione è garantito da una più stretta unità di ispirazione.

Nella prima, *Rivedicative*, incentrata sul cammino che la società ha compiuto negli ultimi decenni nei confronti dell'omosessualità, l'autore rivendica la normalità della propria condizione rispetto alle precedenti concezioni scientifiche («Mia ex segreta malattia», *Mio sussulto*, p. 121), frutto di «enormi / Contesti culturali» (*Ricerche*, p. 123), consueti nel passato, al punto che egli ora può giudicare chi lo aveva giudicato («Ora dall'angolo in cui la storia ti ha cacciato / blateri ancora», *Lo sproloquio*, p. 124), come pure chi lo aveva educato (*I disastri delle tristi educazioni*, p. 143). Ora nei «Pride» echeggia «il grido modulato di una comunità» (*Strisce gialle e triangoli rosa*, p. 127). La libertà conquistata viene paragonata al sacrificio di Jan Palach, suicida per protesta contro l'invasione sovietica della Cecoslovacchia nel 1969 (*Il più grande complimento*, p. 129), e alla protagonista della *Chimera* di Vassalli, condannata al rogo come strega (*La chimera*, p. 135).

Di che cosa si nutriva Adelaide Antici apre un percorso “poetico” dedicato agli autori in versi. Il primo è costituito da sei testi su Giacomo Leopardi. Qui lo scrittore presenta un tono più polemico, modellato sullo stile della *Ginestra*, contro la tradizionale concezione religiosa e poetica, prendendo spunto dalle «foto degli scavi in Siria e Urkish» che gli ricordano l'«immensamente lunga / [...] storia dell'umanità» del recanatese («Sono stufo di preti e di poeti, conte Giacomo. / E di miti infantilmente riadattati / mitini e mitili», *Ho pensato a te, contino Giacomo*, p. 139). L'io lirico sembra identificarsi nella protesta per riaffermare una filosofia «dispiaciuta ai preti» e sviluppata con le «armi illuministiche / contro antropocentriche metafisiche» (*Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma*, p. 140) con un piglio che ricorda Lucrezio nella lotta contro la concezione provvidenziale degli Stoici («no, il mondo / Non era stato pensato per noi», *Si parva licet*, p. 141), anche se c'è stato un momento in cui occorreva «fingere per placare Monaldo», evitando il «voltafaccia» manzoniano (*Per placare Monaldo*, p. 142).

Anche Eugenio Montale viene presentato come personaggio dirompente, capace di superare schemi sociali retrivi. Il titolo *Piove dentro* rovescia il semiverso conclusivo della prima strofa di *Notizie dall'Amiata. Montale sul Titano* (p. 147) e rievoca una vicenda capitata «nell'autunno del Cinquanta», quando «Scelba, ministro degli Interni» fece bloccare «Ogni accesso stradale a San Marino» per impedire agli Italiani di recarsi in una casa da gioco. Contemporaneamente era stato indetto un premio di poesia, vinto dal poeta ligure, il quale «non si diede per vinto / E a piedi attraverso i boschi risalì / Il fianco scosceso del monte». Ugualmente dirompenti furono le relazioni con le sue “Muse”, anche se contraddittorio fu l'atteggiamento nei confronti dell'«amico di Gianni Testori», cui





rifiutò di dare la mano, forse perché gli ricordava il sorriso di “K”, il ballerino russo dedicatario della poesia *Ripenso il tuo sorriso* (Per Eugenio Montale, p. 149).

Di Vittorio Sereni si rievoca il «nodo alla cravatta / [e la] piega data al pantalone», indizi dell’ordine fisico e mentale di un carattere schivo (*Vittorio Sereni ballava benissimo*, p. 153), su sfondi tratteggiati dai monti e dal lago.

Pur non condividendo la fede di Betocchi, agrimensore, Buffoni non può non ammirare le «mirabili chiuse» delle sue composizioni (*A Carlo Betocchi*, p. 159). Lingua e ambiente si fondono nella presentazione di *Biagio Marin* (p. 160). La rassegna prende in considerazione «i fatti e i senhal» di *Zanzotto* (p. 161), «La bestemmia a gote piene» di *Pagliarani* (p. 162), le ragioni dell’omicidio di Pasolini (*PPP – La tua inchiesta*, p. 163), la lapide che ricorda *Ennio Flaiano* (p. 165).

Seguono sei testi in cui una sollecitazione sensoriale/emotiva rimanda a due poeti per ogni composizione: per *Shelley e Rutilio* (p. 169) il mare, per *G&G – Gide e Gozzano* l’odore «di cera e di minestre» e l’«odore di ciclostile tra gli affreschi» (p. 170), per *C&C – Coleridge e Carroll* «Alice e il vecchio marinaio / Ribelli alla pompa della letteratura» (p. 171), per *K&K – Kafka e Kavafis* l’odio per le «metafisiche d’acatto» (p. 172), per *Auden e Isherwood* una «foto del trentanove» che ritrae i due autori «in partenza per la Cina» (p. 173), per *Antonia Pozzi* e per *Carlo Emilio Gadda* l’assenza di significative presenze genitoriali.

I testi del *Codice Verlaine* rappresentano un ipotetico dialogo di John Keats, che muore a New York, con un taxista che conduce il poeta da Amherst, dove si trova la casa di Emily Dickinson, a Columbia, sulla natura divina di Gesù Cristo; la visione dall’aereo di «un piccolo golfo del Ticino» rievoca il profilo del Mar della Plata (*I vapori lenti*, p. 179); un passo del poeta Larkin si collega con il trascorrere della vita e con lo smarrimento di fronte alle novità del «nuovo secolo» rispetto ai decenni precedenti, quando già erano state giocate le carte («Non so come smontare o cosa dirgli / Alla fine del viaggio / e nell’anno di Caporetto», *Clandestino a bordo*, p. 181), forse perché l’autore sta aspettando di ricevere un altro *Codice Verlaine* destinato a sconvolgere la sua esistenza...

E probabilmente proprio in questa precisa situazione («Niente servizi prima dello sbarco. / Il costo di tutto questo è molto alto / In termini di nervi logorati», *Codice Verlaine*, p. 182) va individuato il nucleo ispiratore e il messaggio dell’intera raccolta, nucleo che va interpretato sotto il profilo collettivo e sotto il profilo individuale.

Quale il compito dei poeti? Contemplare «da Gignese / Le buone maniere del lago Maggiore», alimentare «de poste», passare «dalla rete / al cartaceo» senza arrendersi alla missione di “dire la realtà” (*Poeti*, p. 184).

Quale il compito del poeta? Lasciare alle generazioni «delle classi del dodici e del tredici» una traccia dell’esperienza di chi ha vissuto un tempo così lontano, così lontano come «L’ultimo giorno di febbraio dell’anno 1299» (*Doppio fregio*, 184).





3. *L'understatement*

Ci si può interrogare se Buffoni porti a compimento la linea sabiana e soprattutto la Linea Lombarda. Certamente è debitore verso quest'ultima, ma la nostra attenzione è indirizzata verso due altri obiettivi: il rapporto della parola poetica con la realtà e la capacità dell'autore di aprire originali orizzonti di senso.

Proprio dal fatto che in Buffoni la parola poetica sia strettamente aderente alla vita deriva un lessico cristallino, sempre attentamente sorvegliato, preciso, mai incline a sbavature sentimentali né a metafisiche escursioni immaginifiche, anche nei momenti di particolare intensità sentimentale («La mia notte con un dolore / Svuotato e pure / Pieno di spessore, / Continua a entrare / Nella desementizzazione del mio male», *Oh giovane scrittrice*, p. 113), con qualche rara eccezione («neve appassionata», *Un incantato accordéon*, p. 114, «allattare la corrente», *Biagio Marin*, p. 160).

Questa deduzione è posta in luce anche dalla presenza di termini assai precisi («micascisto») e dallo stile comunicativo in grado di rendere descrizioni, situazioni, personaggi e soprattutto gesti, che “animano” il dettato poetico («Un buffetto / Quasi un tocco sulla nuca», *Un tocco sulla nuca*, p. 14). Rari sono i neologismi («inguastire», «storkino») o termini regionali non lombardi («arronzare»), introdotti per creare un'atmosfera (cfr. *Il fienile*, p. 66). Interessante è anche l'uso transitivo del verbo “annegare” («Dove l'ansa annega la nuvola bassa», *Vipere lilla*, p. 67).

I luoghi familiari si colorano ed esalano odori, ricevono esistenza in una memoria che a volte pare materializzarsi («Ora qui sopra Linate nel sole / in fase di attesa di atterraggio / Mi sembra di toccarle e di giocarci» le macchinette dell'infanzia (*Non gioco*, p.15)

Il poeta nomina luoghi, paesi, corsi d'acqua, autori e personaggi di libri letti, negozi, ditte... con una concretezza “documentaria”, che giunge anche al linguaggio del referto medico («Su come evitare i danni da ischemia / Edema necrosi / Fibrillazione riperfusione apoptosi», *Su come evitare i danni da ischemia*, p. 106). I sentimenti sono appena accennati, spesso affidati alla descrizione del paesaggio in un procedimento “completivo” piuttosto che “oggettivo” («Non riuscendo l'insieme a percepire / Ne sei escluso, come dal mio amore», dove notiamo una rara inversione sintattica per ragioni ritmiche, *Taglia l'acqua il ghigno del battello*, p. 65). Anche quando la *pietas* induce il poeta a chinarsi sulle sofferenze umane, prevale la rappresentazione della tragedia, come in *Roma, brutto inverno* (p. 74), dedicato a un bimbo lanciato dal padre nel Tevere: «Per qualche istante il pianto con l'acqua mischiandogli / Mentre un ramo più duro un numero / Sul polso gli raschiava», con l'allusione alla *Shoà*.

Non va inoltre dimenticata la cura dei versi, prevalentemente dispari, con una frequenza endecasillabica anche ipermetrica, che infrange la monotonia di testi isometrici e che nello stesso tempo permette di variare la cadenza in rapporto alla necessità espressiva. Il verso «Costruzione di barche a Castelletto con dei legni» (*Di quando la giornata è un po' stanca*, p. 155) può essere assunto come testimonianza del modo in cui Buffoni sa maneg-





giare l'endecasillabo; qui se ne sovrappongono fondendosi due perfetti: «Costruzione di barche a Castelletto» e «di barche a Castelletto con dei legni» e questo ritmo ritorna ora completo ora franto in sequenze in sintonia con il significato.

Interessante è anche il procedimento attraverso il quale avviene la composizione dei singoli testi, visibile fin dalla prima sezione. In *Colombari* (p. 30) appare la sequenza: “suono > ricordo > vicenda”; nelle tre composizioni di *Pianura padana*: “il variare del clima > la ragazza che cerca il ricco > ragazze e ragazzi > pere e susine > paesaggio di un angolo di prato”. Prendiamo come altro esempio il brano *M/F* (p. 44): “antitesi M/F > immagine della chiave inglese > parole inglesi > escrescenze di scrittura rispetto alla pronuncia > rappresentazione delle teste «di presunti traditori / Infilzate sulle picche» > situazione attuale: traduzione da Marlowe”. In *Il mare riccioluto di Scoglietto* (p. 61) troviamo “paesaggio > ricordo > riflessione sul passato > ritorno al presente”. Non è difficile rintracciare in questi procedimenti la presenza di elementi caratteristici: il valore acustico delle parole, associazioni tra percezione esterna e mondo interiore (ricordi, immagini, rappresentazioni), commistione di elementi temporali (passato e presente) e infine contemplazione e azione.

A proposito della poesia di Buffoni si parla di *understatement* ossia di scelta espressiva che, estranea a ogni atteggiamento enfatico e retorico, si astiene dallo spiegare in modo completo il senso di una situazione poetica, coinvolgendo il lettore in una sorta di condivisione della ricerca. Il “non detto” può diventare elemento che invita a porsi interrogativi, a esplorare quella zona interpretativa non espressa, e lascia un senso di “non risolto” che produce una eco interiore. Il procedimento è molto sottile, perché, come alcuni critici sostengono per i testi di Luciano Erba, l’“oltre” semantico può appannarsi o anche risultare inesistente.

A volte basta un gesto per fissare un'atmosfera («Salire a casa tua, nell'androne / Un portiere con l'aria di sapere / Che cosa è bene e male», *Salire a casa tua*, p. 59), a volte un cambio di prospettiva, un procedere per scorci come in una sequenza cinematografica («Ed ecco qui la soglia che tra poco / Oltrepasserai», *Anniversario*, p. 60).

L'autore è sempre “sottile”, moderatamente ironico, allusivo, “sgusciante”: quando si crede di averlo capito, ci si accorge che qualcosa ancora sfugge. Pertanto, egli non possiede la trasparenza assoluta di Penna né il vigore epico di Bertolucci né la pensosità di Raboni, ma una fisionomia propria. La sua poesia, in apparenza facile, scava in profondità e invita a seguirlo nella sua esperienza, nella sua sequenza di percezione poetica e sentimentale del reale, negli schemi attraverso i quali accoglie il mondo, nelle sue attese, nella sua speranze, nelle sue disillusioni e nei suoi ricordi. Sono testi che “torturano” l'intelligenza in un circuito di comprensione empatica. L'evidente sliricamente non va interpretato come azione di distacco o, peggio ancora, di oggettivazione asettica, quanto piuttosto come strumento per inchiodare il lettore alla realtà e costringerlo a ritornare in se stesso. Un simile procedimento, se da una parte lo interpella a completare il dettato poetico, dall'altra lascia il dubbio che il poeta intenda tacere, cancellare, rimuovere o, quanto





meno, sfumare una condizione interiore considerata “sacra”, nel senso etimologico di “intoccabile”, “protetta”. Quanto rimane da questa operazione è la quintessenza dell’emozione.

In questo labirinto è veramente arduo e rischioso avventurarsi in un’operazione critica perché ci si dovrebbe limitare al testo. Il “passare oltre”, l’interpretare il “non detto”, non rappresenta forse un’ingerenza? Buffoni non è all’oscuro di questo problema, per cui contestualizza la maggior parte delle composizioni in un’appendice con 13 pagine di *Note*. Per esempio, senza il chiarimento che Christine Koschel «nel quarantacinque» vide a Berlino «l’autobus dei bambini morti» e che è una traduttrice la quale oggi vive nella capitale italiana, sarebbe arduo comprendere i due versi finali: «Intraducibile se non / Nello strappo sintattico» (*L’autobus dei bambini morti*, p. 73).

Possiamo trovare un passo chiarificatore nel primo verso della composizione *Una voltura* (p. 51): «Di quando ci incrociamo nel 2001» come pure «Di quando il destino ti strappa / il copione dalle mani» (*Oggi che il foro italico dissimula*, p. 103). Quale la proposizione reggente? “Mi ricordo”? Probabile, ma è una supposizione che sconfinava nella *divinatio*. La rappresentazione della morte di una persona cui il poeta offrì un caffè nel reparto oncologico di via Ripamonti viene solo accennata: «Un cambio di indirizzo / Una voltura» (*Una voltura*, p. 51).

Buffoni nella nota di p. 185 indica i modelli della sua poetica nella seguente linea «Saba-Pasolini-Penna-Bertolucci-Bellezza vs Sereni-Erba-Risi-Giudici-Raboni», che dalla Lombardia, passando per il Friuli Venezia Giulia, attraversa Bologna e Perugia e giunge a Roma mediante l’adozione di temi “appenninici” espressi secondo lo stile “lombardo”, «secondo un criterio etico – le *mie* moralità, i *miei* ideali – e secondo un criterio di confezione testuale: i *miei* sistemi tecnici, le *mie* norme operative».

Alle spalle di quest’elaborazione pratica sta una lunga consuetudine come traduttore della letteratura inglese, che ha interiorizzato la lezione di Pound impartita a Eliot “*coupez, coupez*”, in un continuo “levare”, in un continuo spolare il dettato fino all’osso perché possa rimanere soltanto la pagliuzza d’oro: un linguaggio “avaro” «come un piccolo Arpagone tra i miei versi» (*Un piccolo Arpagone*, p. 105), composizione in cui Buffoni presenta la propria poetica attraverso la figura di un fachimiro, che «scivola abilmente tra le spade / di fuoco ed i tizzoni ardenti», forse anche per sottolineare la diversità rispetto alle raccolte precedenti («Quando ci si scambiava la fotina»), la stringatezza del dettato, l’abilità letteraria del contorsionista e i contenuti del vissuto personale.

4. Conclusione

Dove sta allora l’elemento di suggestione di questa raccolta? Basta affidarsi alla descrizione, alla rappresentazione, alla sincerità di un testo per raggiungere la qualità poetica?

L’opera è costituita da tessere di un mosaico che il lettore deve comporre senza un canovaccio prestabilito. Il rapporto tra di loro va scoperto per analogia, non per conti-





nuità, al punto che sono possibili molteplici linee di comprensione: i diversi “tu”, per esempio, sembrano apparire come proiezioni di un medesimo “sé”, come ideali di un io-adolescenziale che si mantiene intatto nel variare degli anni.

I temi, pur raggruppati in sezioni, come abbiamo notato, quasi sempre si ribellano e difficilmente si lasciano incatenare in uno schema, per cui vivono vite indipendenti. Non esiste, pertanto, una linea di ispirazione unitaria? Anche se la disposizione a “levare” certamente aumenta la difficoltà, l’intero testo pare nascere da un sostrato psichico interiore che si nasconde e che fa capolino, basato sulla sofferta percezione del trascorrere del tempo e della prospettiva della morte («La morte mi conta fino in fondo», *Nulla da concedere*, p. 97), il cui pensiero corrode la sequenza dei giorni e «continua ad insufflare / La sua lunga nota medievale / [...] / Li bloccata sul sob»), di fronte alla quale si prospetta l’angoscia di una prossima completa solitudine («Sì, Jucci, la notte è un’avventura / da non attraversare / In scarsa o nulla compagnia, *Un incantato accordéon*, p. 114). La protagonista di una omonima precedente raccolta di Buffoni (Milano, Mondadori, 2014) si staglia per un attimo come estremo ed evanescente legame con la vita («E quando nel sogno Jucci si rivolta / Non ha di fronte niente / Neanche la paura / che non fa mai a tempo ad arrivare», *Nel golfo di Biscaglia*, p. 115), di fronte al quale non resta che la consapevolezza dell’inevitabile trasformazione di ogni elemento naturale, compreso il corpo umano, funzionale alle «componenti biochimiche» (*Processo di mineralizzazione*, p. 96).

Si tratta di una condizione psichica che coglie la maggior parte delle persone giunte a una certa età, quando, conseguiti gli obiettivi professionali, sentimentali e umani di un’esistenza, rilevano di fronte a sé una scadenza, alla quale nessuno può sfuggire. E da questa consapevolezza sorgono i ricordi di lungo periodo («Può il professore ritirarsi in pace, / Non c’è più tempo per un altro giro», *ibidem*, p. 96), la saggezza dell’esperienza, il senso del trascorrere del tempo e soprattutto la ribellione contro l’inevitabilità della fine. È una percezione sottile, invisibile, impalpabile, non inconscia, che condiziona anche la personale visione del mondo, della storia, della poesia, crea atmosfere in cui si mescolano desiderio di vita e rassegnazione, paura e ribellione e induce a mutare il modo di accostarci alla realtà.

A questo punto non ci si può esimere dal porsi una domanda: quale *la linea del cielo*? Un desiderio di oltrepassare la dimensione spazio-temporale? L’aspirazione a evadere da questa oppressione? La fiducia in una dimensione positiva dell’essere umano? Il riconoscimento di essere giunto al traguardo? Probabilmente tutte queste ipotesi e altre ancora sono corrette e intimamente mescolate; affiora ora l’una ora l’altra a tratti senza che nessuna di esse prevalga.

Non si scorgono rimpianti, quanto piuttosto un desiderio di capire, di cercare, di continuare a vivere in pienezza, di superare e di sottrarre all’azione devastatrice del tempo la ricchezza di un’esperienza destinata alla condivisione presente e futura («Ci finirono tutti per la quiete del circo / Del mio presente / Tra due sacchi di spazzatura in poesia» *Quelli di un certo censo*, p. 98), anche perché «Il mondo... il mondo no, / Lui





continua e continua» (*Il mare aperto*, p. 99). Il rammarico non riguarda il passato, ma il presente, «quando il destino ti strappa / Il copione dalle mani» e quando il poeta constata che, mentre da piccolo vedeva crescere i fiori nel suo giardino, ora non ha più né «Giardino né cantina / E neanche il solario per i libri vecchi» (*Oggi che il foro italico dissimula*, pp. 103-104).

Tutto questo “guazzabuglio” interiore trova “vigore” perché lo scrittore scava all’interno della propria esistenza le ragioni del poetare, ragioni che rendono credibile, autentico e rappresentativo il testo, che, come si diceva, riceve luce interpretativa dall’ultima sezione *Codice Verlaine*. Come i soldati durante il secondo conflitto mondiale attendevano il segnale di un evento sconvolgente, così egli attende il segnale per un fatto nuovo, che si materializza a volte nella prospettiva della fine e a volte nella consapevolezza di aver esaurito i progetti di vita, le relazioni di amicizia e di amore, gli interessi letterari, l’entusiasmo di un’esistenza trascorsa per affermare diritti e dignità. E il poeta si ritrova come «una vecchia iena di passaggio» (*Doppio fregio*, p. 184).

La raccolta, pertanto, segue un preciso impulso interiore che si attua in una duplice ispirazione: da un lato la necessità di ripercorrere il cammino svolto, di fissare esperienze, volti, situazioni, stati d’animo, speranze e obiettivi per sottrarli all’azione devastatrice del tempo, e dall’altro di documentare il momento della vita in cui le prospettive sembrano appannarsi e sopraggiunge una «quieta disperazione».

I frammenti si ricompongono, le tessere si incastrano, il sottinteso si palesa e rimane un importante documento di una poesia profondamente calata in una precisa fase dell’esistenza umana.

Franco Buffoni, nato a Gallarate nel 1948) è poeta, traduttore ed è stato professore ordinario di Critica Letteraria e Letterature Comparete all’Università degli Studi di Cassino. Dal 1989 è direttore della rivista sulla teoria e pratica della traduzione poetica «Testo a fronte» e dal 1991 curatore dei *Quaderni italiani di poesia contemporanea*. Ha pubblicato diverse raccolte di poesie: *Quaranta a quindici* (Milano, Crocetti, 1987), *Adidas. Poesie scelte (1975-1990)* (Roma, Pieraldo, 1993), *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (Parma, Guanda, 1997), *Il profilo del rosa* (Milano, Mondadori, 1999), *Theios* (Novara, Interlinea, 2001), *Del Maestro in bottega* (Roma, Empiria, 2002), *Lager* (Napoli, D’if, 2004), *Guerra* (Milano, Mondadori, 2005), *Noi e loro* (Roma, Donzelli, 2008), *Roma* (Parma, Guanda, 2009), *Jucci* (Milano, Mondadori, 2014), *O Germania* (Novara, Interlinea, 2015), *Avrei fatto la fine di Turing* (Roma, Donzelli, 2015), *Personae* (Lecce, Manni, 2017), *La linea del cielo* (Milano, Garzanti, 2018), come pure diversi romanzi. Ha tradotto tra gli altri John Keats, Donald Barthelme, Robert Fergusson, George Gordon Byron, Samuel Taylor Coleridge, Rudyard Kipling, Oscar Wilde, Seamus Heaney e William Butler Yeats.

